

Vito Pinto

Hörbuch oder Hörspiel? Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks NEID

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/524>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pinto, Vito: Hörbuch oder Hörspiel? Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks NEID. In: Stephanie Bung, Jenny Schrödl (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bielefeld: transcript 2016, S. 85–101. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/524>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Hörbuch oder Hörspiel?

Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks *Neid*

VITO PINTO

Elfriede Jelineks Roman *Neid* ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich, im Besonderen aber aufgrund seiner Publikations- und Distributionsgeschichte: Es handelt sich dabei nämlich um einen – auch heute noch – frei zugänglichen Online-Roman, wurde der Text doch auf Jelineks Website von März 2007 bis April 2008 sukzessive in Form von ausführlichen Blogbeiträgen veröffentlicht.¹ Im Rahmen eines Interviews bezeichnet Elfriede Jelinek den Roman bemerkenswerter Weise grundsätzlich als einen „gesprochene[n] Text“. „Sprechen“, so die Autorin weiter, fungiere hier „im Gegensatz zu erzählen“.²

-
- 1 Vgl. unter www.elfriedejelinek.com vom 6.11.2015 die diversen Download-Fassungen des gesamten Textes unter der Rubrik ‚Prosa‘: Die PC-Version hat insgesamt 630 Seiten; die Version, die für Tablet-PCs optimiert ist, hat 917 Seiten; die Smartphone-Variante umfasst alles in allem 1666 Seiten. Die Online-Version des Romans besitzt zudem noch den Untertitel ‚Privatroman‘, die Download-Varianten firmieren jeweils unter dem ausführlichen Titel: *NEID (mein Abfall von allem). Privatroman*.
 - 2 Jelinek, Elfriede/Kapfer, Herbert: „Der Privatroman ‚Neid‘ – 36 Antworten“, 26.09.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool366.html> vom 26.10.2015. Jene interviewartige Sendung ist als ein montiertes Frage-Antwort-Spiel konzipiert: Herbert Kapfer – seinerseits Leiter der Redaktion Hörspiel und Medienkunst beim BR – stellt Elfriede Jelinek via Mail 36 Fragen zu ihrem Text – die Fragen sowie die Antworten wurden unabhängig voneinander aufgezeichnet und schließlich zusammengeschnitten, es handelt sich daher nicht um ein Radiointerview im traditionellen Sinne. Es wurde zudem begleitend zur Ursendung der Hörfassung von *Neid* ausgestrahlt.

Diese Aussage kann auch als ein Verweis darauf verstanden werden, dass sich *Neid* im Besonderen dafür eignet, laut (vor-)gelesen oder auch radiophon einge-richtet zu werden (obgleich der Roman ursprünglich nicht für eine solche akus-tische Bearbeitung vorgesehen gewesen ist). Doch was macht einen literarischen Text im Allgemeinen und einen solch langen Roman im Speziellen zu einem ‚ge-sprochenen‘ oder anders gesagt: zu einem ‚zu sprechenden‘ Text? Steht dies nicht etwa quer zu Elfriede Jelineks eigener, auf ihrer Website platzierten Forderung an die Leserschaft, den Roman am sogenannten „Flachschirm“ des Computers zu lesen und ihn dort zu belassen? Denn, so Jelinek in ihrer Gebrauchs- und Lektüre-anweisung zu *Neid*: „Ich möchte nur gern sagen, wie ich es mir vorstelle: Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken. Man kann natürlich, aber man soll nicht.“³ Warum eignet sich möglicherweise jener Text dennoch dazu, ihn als Lesung oder, wie unter anderem Jürg Häusermann dies bezeichnet, als ein Hörbuch „im engen Sinne“⁴ oder gar als Hörspiel zu produzieren – als einen Text also, der den Rezipierenden zumindest von einer oder mehreren erklingenden Stimmen zu Ge-hör gebracht wird? Mit welchen Spezifika haben wir es darüber hinaus generell zu tun, wenn ein schriftlich fixierter (literarischer wie dokumentarischer) Text in das radiophone Medium, in ein Hörbuch oder Hörspiel übertragen wird?

Diesen Fragen nachgehend, gilt es im Folgenden nicht, eine dezidiert literatur-wissenschaftliche Betrachtung des online publizierten Ursprungstexts vorzuneh-

3 Jelinek, Elfriede: „Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu ‚Neid‘)“, 2008, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fanmerk.htm> (zugleich unter www.elfriedejelinek.com abrufbar in der Rubrik ‚Archiv‘, Unterkate-gorie ‚2008‘), vom 4.11.2015; vgl. hierzu auch die Radiofassung (s. Fußnote 6). Die Autorin äußert darin zudem einen unzweideutigen Vorschlag hinsichtlich des Umgangs mit dem online abrufbaren Text: „Dieser Text mit Namen ‚Neid‘ gehört nicht in ein Buch. Er gehört nicht auf Papier, er gehört in den Computer hinein, dort habe ich ihn hineingestellt, dort habe ich ihn deponiert, dort kann er in Ruhe verderben wie Müll (nur auf Wunsch und mit Hilfe einiger Knopfdruckereien können Sie ihn sich aber ho-len, wann Sie sollen, solange Sie und soviel davon wie Sie Wollen [sic!]), und bin dann einfach weggegangen. Ich weiß ja, daß der Roman dableibt, auch in meinem eigenen Gerät mit dem Flachschirm. Er ist zur Entnahme frei, der Text, was ich nicht bin. Ich bin nicht frei, schon gar nicht zur Entnahme, wer würde mich auch nehmen, wer würde denn dem etwas entnehmen wollen, was ich sage?“ (Ebd.)

4 Häusermann, Jürg: „Das Medium Hörbuch“, in: Ders./Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra (Hg.), *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 9-54, hier: S. 14.

men.⁵ Vielmehr befasst sich der vorliegende Beitrag mit der akustischen Realisation jenes Romans, die vom Bayerischen Rundfunk 2011 produziert wurde. Der Ursprungstext ist darin von der Schauspielerin Sophie Rois eingesprochen worden, Regie führte Karl Bruckmaier.⁶ Jelineks Bemerkung, *Neid* sei ein ‚gesprochener Text‘, soll hier also aufgegriffen und zum Anlass genommen werden, um unter anderem der Frage nachzugehen, inwieweit es sich bei der akustischen Realisation von *Neid* um ein Hörbuch, ein Hörspiel – oder vielleicht um etwas ganz Anderes? – handelt.

Zunächst sind jedoch die Begriffe Hörspiel und Hörbuch grundsätzlich einander gegenüberzustellen, um darüber auch die Praktikabilität des Begriffs ‚Hörbuch‘ zu überprüfen, ein Begriff, der – aus performativer Perspektive betrachtet – durchaus für problematisch erachtet werden kann. Denn dieser hat sich – speziell im Verlagswesen und Buchhandel, aber auch im allgemeinen Sprachgebrauch – als Kategorisierung jedweder Form akustisch publizierter wortbasierter, künstlerischer, dokumentarischer, journalistischer Texte eingebürgert. Ich möchte daher im

5 Eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung sowie eine autofiktionale bzw. ‚biografisierende‘ Lesart des Romans liefern bspw. Bärbel Lücke: www.todsuende.com – Lesarten zu Elfriede Jelineks *Neid*, Wien 2009, sowie Jeanine Tuschling: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“ Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman *Neid*“, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 235–260.

6 Das Hörspiel *Neid* ist insgesamt in zehn Episoden sukzessive, ab Oktober 2011 bei Bayern 2 ausgestrahlt worden und war lange Zeit nach der Ursendung im sog. ‚Hörspielpool‘ des BR frei zugänglich (ich habe die zehn Folgen 2012 heruntergeladen; warum das Stück heute nicht mehr frei verfügbar ist, ließ sich nicht eruieren). Die Produktion umfasst eine Gesamtlänge von circa neun Stunden und 15 Minuten. Im Hörspielpool sind aktuell nur mehr fünf Begleitsendungen freigegeben: 1) E. Jelinek/H. Kapfer: „Der Privatroman ‚Neid‘“ (s. Fußnote 2); 2) Jelinek, Elfriede: „Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug“, 3.10.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool372.html>; 3) Bruckmaier, Karl/Kapfer, Herbert: „Jelineks ‚Neid‘ als Hörspiel“, 3.10.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool374.html>; 4) Löffler, Sigrid/Kapfer, Herbert: „Der Roman ‚Neid‘ in Jelineks Werk“, 3.10.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool376.html>; 5) Meyer, Eva: „Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ‚Neid. Privatroman‘“, 19.12.2011, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool368.html>, alle Sendungen vom 26.10.2015.

folgenden Abschnitt die These diskutieren, ob der Begriff ‚Hörbuch‘ überhaupt für die Kategorisierung solcher Phänomene geeignet ist.⁷

Im Anschluss daran wende ich mich einem jüngst publizierten Text Ludwig Jägers zu, in dem er mit dem ‚audioliteralen Schreiben‘⁸ ein Konzept in die Hörbuch-Diskussion eingeführt hat, das für den Kontext, den der vorliegende Beitrag aufmachen möchte, äußerst relevant zu sein scheint: Jägers Konzept des ‚audioliteralen Schreiben‘ und Jelineks Verständnis eines Romans als ‚gesprochener Text‘ scheinen sich geradezu komplementär zueinander zu verhalten. Schließlich wird anhand einiger exemplarischer Elemente aus der Hörfassung von *Neid*, das Spiel der Stimmen, des Klangraums und der Musik im Verhältnis zur Textfassung reflektiert und darüber an die vorangegangene Begriffsdiskussion angebunden. Jene ganz unterschiedlichen Faktoren sind es nämlich, die dieses komplexe akustische, polyphone Geflecht, die Sphäre des ‚Audioliteralen‘ ausmachen: der Hör-Text, die Stimme/n, die technische Realisierung.

Es geht also kurz gesagt darum, am Beispiel der radiophonen Fassung von *Neid* aus medienästhetischer und performativer Perspektive an die Diskussion um die Differenzierung der Begriffe ‚Hörbuch‘ und ‚Hörspiel‘ anzuknüpfen. Wann endet möglicherweise das Phänomen *Hörbuch*, wann beginnt das Phänomen *Hörspiel*? Ist eine solche Grenzziehung überhaupt (generell) möglich? Wie werden diese Begriffe bislang in der noch jungen Beschäftigung im Diskursfeld ‚Hörbuch‘ miteinander ins Gespräch gebracht? Und wie verortet sich die radiophone Realisierung von *Neid* in jenem Kontext?

1 DISKURSFELD ‚HÖRBUCH‘: AUF DER SUCHE NACH DER (UN-)MÖGLICHEN BEGRIFFSDEFINITION

Grundsätzlich lässt sich das, was landläufig unter einem Hörbuch verstanden wird, als eine (hybride) Kombination aus schriftlich fixierter Sprache, mindestens einer Sprechstimme, Musik, der technischen Realisierung jener einzelnen Klangphänomene sowie der anschließenden Distribution des in sich abgeschlossenen Werks beziehungsweise des fertigen Produkts fassen. Jürg Häusermann unterscheidet da-

7 Es sei jedoch gleich zu Beginn angemerkt – um Missverständnissen vorzubeugen –, dass es mir selbstverständlich bewusst ist, dass der Begriff ‚Hörbuch‘ auf den genannten, ganz unterschiedlichen Ebenen etabliert und daher nicht einfach – quasi willkürlich – ersetzbar ist.

8 Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 231-253.

rüber hinaus zwischen einem Hörbuch im engen, im weiten, im weiteren sowie im weitesten Sinne:

In einer weiten Bedeutung des Wortes ist das Hörbuch also ein (auf bestimmte Weise produzierter und verbreiteter, in bestimmter Weise zu rezipierender) Text. Das Hörbuch im engeren Sinne ist die Lesung, das Hörbuch im weiteren Sinne schließt auch Hörspiele mit ein. Im weitesten Sinne werden [...] sämtliche Produktionen mit vornehmlich gesprochenem Wortinhalt als Hörbücher bezeichnet.⁹

Dass das Hörspiel, das künstlerische Feature, die Dokumentation, die Reportage und selbst die Aufzeichnung einer Theateraufführung oder die einer szenischen beziehungsweise einer Autor_innen-Lesung etc. *überhaupt* unter dem Begriff ‚Hörbuch‘ subsumiert werden können, gilt es meiner Ansicht nach grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Denn der Gebrauch dieser Bezeichnung beruht bei näherer Betrachtung des Phänomens ‚Hörbuch‘ auf einem grundsätzlichen Missverständnis.¹⁰ Denn: Unter Hörbuch versteht man im eigentlichen Sinne das *Distributionsmedium*, das – hinsichtlich der darüber verbreiteten Inhalte und *Textgattungen* – vortrefflich auf Lesungen (von Romanen, Kurzprosa und Poesie) oder akustisch realisierte Dokumentationen (Sachbücher, Ratgeber-Literatur) spezialisiert ist. Hörspiele und Features sind grundsätzlich *akustische Gattungen*, die dem *Broadcast-Medium Rundfunk* entsprungen sind, also keineswegs dem traditionellen Buch- oder sonstigen Print-Verlagswesen. Da Hörspiele sowie Features, atmosphärische oder mit Musik und Originaltönen unterlegte Reportagen teilweise jedoch auch über den Tonträger- oder Buchhandel erhältlich sind, subsumiert man sie dort – wie die Hörbücher im engeren Sinn – ebenso unter der Kategorie ‚Hörbuch‘ – nicht zuletzt, weil sie rein formal gesehen über eine ISBN verfügen. Darin besteht jedoch die Gefahr, dass die beiden letztgenannten radiophonen Formen – fälschlicherweise – als Subgattungen des Distributionsmediums ‚Hör-

9 J. Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 14.

10 Vgl. zu jener Spielart eines Begriffs von ‚Hörbuch‘ exemplarisch Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte, Medienspezifik, Rezeption, Göttingen 2008, S. 16-21, hier: S. 16: „Das Hörbuch in seiner gegenwärtigen Form vereint Texte verschiedener anderer Medien und wird von unterschiedlichen Anbietern produziert, weshalb die Bezeichnung ‚Hörbuch‘ nicht mehr zeitgemäß erscheint.“ Dennoch behält die Autorin in ihrer buchwissenschaftlichen Studie den Begriff ‚Hörbuch‘ aus ganz pragmatischen Gründen bei, denn: „Der Ausdruck ist etabliert und Nutzer haben eine ungefähre Vorstellung davon“ (ebd.) – was jenen Begriff trotz allem nur wenig präzise erscheinen lässt.

buch‘ angesehen werden und nicht als eigenständige ‚akustische Form[en]‘¹¹. Ähnliches gilt genau genommen auch für die Hörbücher ‚im engeren Sinn‘ – für die Aufzeichnung einer Lesung, der Rezitation von Gedichten, das Einsprechen von Romanen und (Kurz-)Prosa sowie für die akustische Realisierung von Sach-, Fach- und Ratgeber-Literatur. Das, was diesbezüglich als Hörbuch firmiert, ist im eigentlichen Sinne die als Stream, Download oder als CD erhältliche, zumeist wortbasierte akustische Realisierung eines (literarischen, dokumentarischen etc.) Werks. Der von Sandra Rühr vorgeschlagene Begriff „akustische Form“, der dann je nachdem, um welche Textsorte es sich im Einzelfall handelt, weiter ausdifferenzieren wäre, scheint diese Phänomene meiner Ansicht nach adäquater zu fassen. Im Begriff Hörbuch, der sich im Buchhandel etabliert hat, vermischt sich also das *vermeintliche* Distributionsmedium mit der Gattungsbezeichnung der jeweiligen (akustischen) (Kunst-)Form – vermeintlich deswegen, weil diese akustischen Formen keineswegs als Buch – im traditionellen Sinne des Wortes –, sondern über gegenwärtig maßgeblich digitale Wege vertrieben werden.

Gibt es denn adäquate begriffliche Alternativen? Eine Möglichkeit wäre, die Vorsilbe ‚Hör-‘ mit der jeweiligen Gattungsbezeichnung zu kombinieren, also: Hör-Roman, Hör-Geschichten, Hör-Gedichte, Hör-Prosa, Hör-Poesie, Hör-Ratgeber etc. Ähnlich funktionierte meiner Meinung nach der Zusatz ‚akustisch‘, wie etwa in ‚akustischer Roman‘ (alternativ dazu: ‚Audio-Roman‘) etc. Alles in allem ist es die Bezeichnung mit dem Suffix ‚Buch‘, die die Unschärfe in die Definition eingebracht hat. Die Markierung *als* Buch suggeriert nämlich, dass es sich bei dem, was das Hörbuch beinhaltet, um etwas Statisches, Bewegungsloses handelt. Doch können die Inhalte eines *Hörbuchs*, die akustischen Formen also, prinzipiell nicht statisch sein, denn schließlich beinhalten sie akustische, klangräumliche, technisch realisierte Phänomene, die grundsätzlich nur zeitbasiert existieren – und somit auch nur im (Ver-)Laufe eines bestimmten Zeitraums wahrnehmbar sind. Hierin ist eine mediale Grenze markiert zwischen dem verschrifteten, statischen Text eines Buchs und dem verlautbarten, dynamischen und – mindestens von einer Stimme – performativ hervorgebrachten Text einer ‚akustischen Form‘.

Wie ließe sich denn die akustische Realisierung des hier zur Disposition stehenden Online-Romans *Neid* bezeichnen? Kann man diese akustische Form in der Tat *Hörspiel* nennen – so wie es etwa der Bayerische Rundfunk getan hat? Von einem *Hörbuch* zu reden, scheint in jedem Fall problematisch. Denn ganz davon abgesehen, ob man die aus der technischen Realisierung hervorgehende akustische Form von *Neid* als Hörspiel oder Lesung begreift (also als ein Hörbuch im engeren Sinn), ist dieser äußerst lange Text nicht aus einem wie immer gearteten Buch entnommen. Der Ausgangstext ist ja von Elfriede Jelinek *bewusst* dem

11 Vgl. ebd.

Buchhandel vorenthalten worden, wurde er doch in Form frei verfügbarer Blogartikel publiziert – und ohne jedwede Kooperation mit einem Verlagshaus. Daher machen hinsichtlich der akustischen Realisierung von *Neid* nur die Kategorisierungen *Hörroman*, *Hörtext* oder tatsächlich *Hörspiel* respektive *Hörspielmonolog* sowie die – zugegebenermaßen – etwas sperrige Variante ‚akustischer Roman‘ etc. Sinn.

2 „AUDIOLITERALES SCHREIBEN“ IM UND FÜRS HÖRBUCH

Ein Hörbuch operiert Ludwig Jäger zufolge „als ein heterogenes Ensemble unterschiedlichster Elemente, das durch bestimmte Eigenschaften, insbesondere auch mediale Eigenschaften, charakterisiert ist“.¹²

Dies klingt erst einmal ähnlich weit gefasst wie die zu Beginn des vorherigen Abschnitts formulierte Begriffsbestimmung. Jäger präzisiert seine Definition nun aber wie folgt: „Zwischen den Ausgangstext und den Hörer“ schiebe sich „mit dem Hörbuch ein mediales Dispositiv, das etwas kategorial Anderes zu Gehör bringt, als es der skripturale Text ist, der in dem Dispositiv verarbeitet (transkribiert) wird.“¹³ Beim Hörbuch – und damit sei im Folgenden vor allem die Spielart des als ‚Hörbuch im engeren Sinne‘ beschriebenen fokussiert – handelt es sich also richtigerweise nicht um das von Jäger derart bezeichnete „Präskript“, den originären literarischen Ausgangstext, der der stimmlichen Hervorbringung in der Audioproduktion zugrunde liegt. Vielmehr handelt es sich um „ein[en] andere[n] ‚Text‘, der nicht nur in eine neue mediale Verfassung, nämlich eine *audioliterale* übergegangen ist, sondern der im Zuge dieser medialen Bewegung auch seine Identität verändert hat“¹⁴ – nämlich indem er aus seiner ursprünglich schriftsprachlichen Identität in ein konkretes, klanglich-sprachliches Phänomen überführt wird. Das Verhältnis von literarischem und akustischem ‚Text‘ sei entsprechend „nicht nur als Modalitätswechsel von visuell-skripturalen zu auditiv-vokalen Zeichen/Texten“ zu sehen, sondern „als eine transkriptive Beziehung, in der in einem gewissen Sinne beide medialen Elemente im Zuge ihrer ‚Interaktion‘ erst hervorgebracht werden“.¹⁵

Jäger schlägt daher vor, diese Beziehung zwischen dem Präskript, also dem Ausgangstext, und dem Hör-Text, also der bearbeiteten Sprechfassung, als „audio-

12 L. Jäger: „Audioliteralität“, S. 231.

13 Ebd., S. 241.

14 Ebd., Herv. i. O.

15 Ebd., S. 231f.

literal“ zu bezeichnen: „Hörbücher konstituieren insofern in der Spannung zwischen der Skripturalität der Ausgangstexte und dem Audio-Status, in den sie transkribiert werden, eine genuine (neue) Gattung von ‚Texten‘, die audioliteral genannt werden könnte.“¹⁶ Es handele sich also bei Hörbüchern – und dem möchte ich mich an dieser Stelle dezidiert anschließen – um „mediale Varianten (Transkriptionen), Derivate, mitunter auch Schrumpfformen, die mit ihrer skripturalen Herkunft nur noch sehr vermittelt zu tun haben“.¹⁷ Das Hörbuch generiert demnach „Texte“ eigener medialer, nämlich *audioliteraler* Form, die verstanden werden müssen als Transkriptionen zugrunde liegender skripturaler Texte“.¹⁸

Solche audioliteralen Texte werden jedoch keineswegs während des Hörens quasi ‚mit-gelesen‘, wie dies eine andere, etwas unglücklich gewählte Metapher der sogenannten „akustischen Lektüre“ impliziert, die immer wieder auftaucht und vereinzelt sogar aktiv eingefordert wird.¹⁹ Ist eine solche begriffliche Analogie-setzung auch noch so verlockend, so bleibt der Akt des Hörens eines (vor)gelesenen und aufgezeichneten Texts keinesfalls mit dem Akt der individuellen Lektüre eines geschriebenen Texts vereinbar. Denn was der Hörer hört, so Jäger richtigerweise, „ist nicht der Text, den der Sprecher dann in eine auditive Form umsetzt, sondern die verlaublichste Version des Textes“.²⁰ Und dies muss prinzipiell voneinander getrennt werden und kann beziehungsweise sollte daher nicht als ‚Lektüre‘ bezeichnet werden. Denn das „Hör-Buch“ sei, erörtert Heinz Hiebler, „[a]ls Buch, das sich Gehör verschafft, [...] auf den ersten Blick ein mediales Paradoxon,

16 Ebd., S. 237.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 244, Herv. i. O.

19 Vgl. Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007, S. 21-53, hier: S. 28. Ebenso spricht Jürg Häusermann im übertragenen Sinne von einer „linearen Lektüre“ beim Hören von Hörbüchern: „Während das Zurückblättern, das Anhalten, das Überblättern beim Buch seit jeher zum System der Rezeption gehört, wird beim Hörbuch die lineare Lektüre bevorzugt.“ (Häusermann, Jürg: „Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern“, in: Ders./K. Janz-Peschke/S.Rühr: *Das Hörbuch*, S. 139-231, hier: S. 144) Natalie Binczek argumentiert ihrerseits sogar, dass „die Entscheidung, das Hörbuch als Variante des Buchs zu definieren“ impliziere, „es als ein *Lektüremedium*“ ernst zu nehmen. Zudem wolle sie in jenem Beitrag versuchen, „den Nachweis darüber zu erbringen, dass auch Hörbücher ‚gelesen‘ werden können“. (Binczek, Natalie: „Literatur als Sprechtext. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit“, in: *Text + Kritik* 196 (2012), hrsg. v. Ders./Epping-Jäger, Cornelia, S. 60-70, hier: S. 62, Herv. i. O.)

20 L. Jäger: „Audioliteralität“, S. 241.

dessen Zwitterwesen zwischen sinnlich wahrnehmbarem Sound und abstrakt arbiträrem Zeichen in den phonozentristischen Auffassungen von Sprache und Schrift verwurzelt ist.“²¹ Ähnlich argumentiert Wolfgang Hagen, wenn er schreibt: „Das Wort *Hörbuch* ist [...] ein paradoxales Oxymoron, also eine Wortzusammenfügung aus unpassenden Teilen.“²² Das Hören von Hörbüchern kann daher nicht als ‚Lektüre‘ bezeichnet werden, selbst wenn ein Ursprungstext über große Gemeinsamkeiten mit dessen stimmlich verlaubarer Version verfügt. Der Wechsel des Aggregatzustands eines geschriebenen in einen akustisch realisierten Text geht aufseiten des Rezipienten einher mit dem grundsätzlichen und unvereinbaren Wechsel des Rezeptionsmodus’ – vom Lesen zum Hören.

Als „[a]udioliteral“ – und damit kehre ich nach dieser kurzen, für das grundsätzliche Verständnis wichtigen Parenthese zu Ludwig Jägers Konzept zurück – sollen somit jene sprachlichen Verlautbarungen bezeichnet werden, in denen „skripturale und vokal-auditive Anteile der Kommunikation in verschiedenen Hinsichten miteinander verwoben oder aufeinander bezogen sind, derart dass sich der Sinnkonstitutionsprozess als das genuine Ergebnis der intermedialen Bewegungen verstehen lässt“.²³ Jäger schlägt daher vor, „die intermedialen Bewegungen des audioliteralen Dispositivs als *transkriptive* Bewegungen zu konzeptualisieren“. Das meint, dass verbal-sprachliche Inhalte, die von einem Aggregatzustand in den anderen übertragen – nach Jäger also *transkribiert* – werden, damit „nicht nur einem Modalitätstausch unterzogen, sondern unter den (ästhetischen) Konstitutionsbedingungen des audioliteralen Dispositivs in einem gewissen Sinne allererst hervorgebracht werden“.²⁴

Mit anderen Worten bedeutet dies, dass Ausgangstext, Stimme und Bearbeitung beziehungsweise die technische Realisierung nur in ihrer Kombination zu denken und als Ensemble im audiophonen Medium zu verstehen sind. Nur aus ihnen gemeinsam geht das ‚Hörbuch‘ hervor und wird so zu einem Hörereignis für den (potenziellen) Zuhörer. Das heißt wiederum: Der Ausgangstext ist ein anderer als derjenige, der als Hör-Fassung in das Hörbuch eingeht; die Stimme der Hörbuchproduktion ist nicht nur vermittelnde Instanz des Ausgangs- respektive des Hör-Textes, sondern geht mit ihm in ihrer Performanz, ihrer spezifischen Materialität

21 Hiebler, Heinz: „Problemfeld ‚Hörbuch‘. Das Hörbuch in der medienorientierten Literaturwissenschaft“, in: N. Binczek/C. Epping-Jäger (Hg.), *Hörbuch*, S. 95-115, hier: S. 100.

22 Hagen, Wolfgang: „Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.‘ Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs“, in: N. Binczek/C. Epping-Jäger (Hg.), *Hörbuch*, S. 179-192, hier: S. 179, Herv. i. O.

23 L. Jäger: *Audioliteralität*, S. 245.

24 Ebd., S. 247.

und Körperlichkeit eine unüberbrückbare Allianz ein.²⁵ Damit aber stellt das Phänomen, das letztlich als Hörbuch zu gewahren ist, sich auch definitiv in einer anderen Weise als komplex dar als die (stille, mit der eigenen inneren Stimme vollzogene) Lektüre eines geschriebenen Textes. Und zu guter Letzt schreiben sich selbstverständlich auch das technische Medium sowie die Bearbeitung durch Dramaturgen und Regisseure in das ‚audioliterale Dispositiv‘ ein – ein Sachverhalt, der nur allzu oft in der Beschäftigung mit auditiv-narrativen Phänomenen übergangen und sozusagen ‚medienanalytisch neutralisiert‘ wird. Eine Analyse von Hörbüchern mag daher diesbezüglich noch vielmehr der Gefahr ausgesetzt sein, den Ausgangstext beziehungsweise die Hör-Fassung höchstens in Kombination mit der Performanz der erklingenden Stimme näher darzulegen, ohne jedoch die Spezifika des technischen Mediums, das das Hörbuch überhaupt erst ermöglicht, herauszuarbeiten und/oder (kritisch) näher zu beleuchten.²⁶

Zum Abschluss dieser rekapitulierenden Ausführungen zum Konzept der Audioliteralität sei nun Ludwig Jäger noch einmal *in extenso* das Wort für eine Zusammenfassung seiner Konzeption überlassen sowie für Überlegungen dazu, wie eine audioliterale Produktion – sozusagen nachträglich – ihrerseits Einfluss auf die Rezeption des originären, also des schriftlichen Ausgangstexts haben kann:

25 Siehe zu diesem Themenkomplex ausführlicher: Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film, Bielefeld 2012.

26 Und damit ist sicherlich nicht nur ein Wissen um die Spezifika der technischen Apparaturen gemeint – etwa: Welches Mikrofon, welche Effekte werden eingesetzt, welche Software wird benutzt etc.? Es geht v.a. auch darum, wie der akustische Klangraum konstruiert und komponiert ist, welche Art von Musik bspw. wie und wann eingesetzt wird, wie mit Geräuschen umgegangen wird, wie die Stimm- und Sprechregie die Verlautbarungen beeinflusst, warum welche_r Sprecher_in *überhaupt* für eine infrage stehende Produktion gecastet wird und welche Wirkungen in dieser Hinsicht auf der Produktionsebene *bewusst* erzielt werden (sollen). Die klangräumliche Einrichtung und Konstruktion sowie die Regie- und Produktionsleistung bei der Auseinandersetzung mit einer Hörbuch-/Hörspiel-Produktion bleibt – fast schon traditionellerweise – allzu oft außen vor. Der Fokus solcher Analysen liegt immerfort bei der Autorin, beim Text sowie bei der Stimme der Sprechenden – oftmals in genau jener (hierarchisierenden) Abfolge. Die Hörbuch-/Hörspielregie tritt darin jedoch nur marginal in Erscheinung. Und dies ist – zum Vergleich – beim Film meist der genau umgekehrte Fall, da man der/dem Regisseur_in von außen betrachtet – richtigerweise – eine gewisse ‚Handschrift‘, eine persönliche Note unterstellt und zuschreibt. Dies ist bei Hörbuch-/Hörspielproduktionen aber immer noch der seltenere Fall – außer bspw. bei dezidiert als sog. Autorenproduktion gekennzeichneten Hör-Stücken, die jedoch im hier diskutierten Sinne nicht als Hörbücher (im engen Sinn) zu kategorisieren sind.

Die Transkription, der *akustische* Text, *rekonzeptualisiert* die herausgegriffene Skriptur, also den *literarischen* Text, etwa durch inszenatorische Eingriffe (Streichungen, Kürzungen, Umstellungen) und readressiert ihn so für ein spezifisches (neues) Publikum. Freilich wird nun durch diese (Re)-Inszenierung nicht nur ein in einem gewissen Sinne neuer akustischer Text als Transkript des literarischen Textes konstituiert. Auch der Ausgangstext, das Skript/Präskript, wird – gleichsam rückwirkend (metaleptisch) – in einer zumindest zweifachen Hinsicht durch seine Re-Inszenierung beeinflusst: Einmal schreibt sich für den Hörer einer Hörbuch-Transkription, wenn er den literarischen Text wieder als skripturalen Text liest, bei der Lektüre die *Stimme* des Sprechers mit ihren prosodischen, intonatorischen, rhythmischen und strukturierenden Eigenschaften in seine ‚innere Stimme‘ ein. Das Präskript kann sich nie mehr wirklich von den prosodischen Kontaminationen, die das Transkript darin eingetragen hat, lösen. Und zum zweiten lässt sich auch die hermeneutische Lesart, die inhaltsdeutende Mächtigkeit der Sprecherstimme nicht mehr aus dem Horizont möglicher Lesarten des unmittelbar oder medientechnisch zu Gehör gebrachten Textes lösen.²⁷

Grundsätzlich stimme ich dieser Position zu und erachte sie für die zukünftige Beschäftigung mit dem Hörbuch für zentral. Ludwig Jäger hat hierzu mit dem Begriff des ‚Audioliteralen‘ ein äußerst praktikables Diskursfeld eröffnet. Was jedoch – gerade von einem performativen Standpunkt aus betrachtet – irritiert, ist der dortige Gebrauch des Begriffs der „Kontamination“: Denn aus dem Jäger’schen Sprachgestus scheint hier zwischen den Zeilen ein Unbehagen auf, zum einen gegenüber einer vermeintlich rein phonologozentristischen Perspektive auf stimmklanglich hervorgebrachte Verlautbarungen und ihre, wie er es nennt, „prosodischen Kontaminationen“. Zum anderen scheint darin ebenso ein Unbehagen auf gegenüber der vermeintlichen Gefahr, dass man ein literarisches Werk, nachdem man es als Hörbuch rezipiert hat, nicht mehr ohne die akustischen Spuren und eigenen Bedeutungszuweisungen der fremden Stimme hören beziehungsweise lesen kann. Welche tatsächliche Wirksamkeit solcher Rückkopplungen – vom Hörbuch zum Buch gewissermaßen – sich wie aufzeigen lassen, dieser Frage wäre an anderer Stelle nachzugehen. Mit Blick auf zukünftige Auseinandersetzungen gäbe es jedoch vor allem eines zu bedenken: dass es eine vermeintlich ‚klinische Reinheit‘ von akustischen Spuren während des Leseaktes grundsätzlich nicht (mehr) gibt und zwar auch ohne Hörbuch.

Im Folgenden widme ich mich konkret dem Beispiel der radiophonen und ‚audioliteralen‘ Realisierung des Online-Romans *Neid* von Elfriede Jelinek und

27 L. Jäger: „Audioliteralität“, S. 248, Herv. i. O.

möchte meine diesbezüglichen Erörterungen an die bis hierhin formulierte Begriffsdiskussion anbinden.

3 ZUR RADIOPHONEN REALISATION VON *NEID*

Elfriede Jelinek hat ihren über 900 Seiten langen Text *Neid*, wie bereits gesagt wurde, als Online-Roman konzipiert und ihn als Blog im Laufe von 14 Monaten sukzessive auf ihrer Website veröffentlicht, wo er seither zum freien Download angeboten wird. Die Hörfassung, die schließlich daraus entstand und die insgesamt aus zehn jeweils knapp einstündigen Episoden besteht, basiert auf einer radikal gekürzten Textfassung: Das ursprüngliche Textkorpus wurde um rund die Hälfte seines Umfanges gekürzt und in der Abfolge mancher Passagen marginal verändert.²⁸ Sophie Rois hat den Text eingesprochen, vereinzelt spricht aber auch Elfriede Jelinek selbst einige Sätze: Sie wiederholt und spiegelt akustisch einzelne Phrasen und Satzbruchstücke der von Sophie Rois verkörperten Autorinnenfigur ‚E. J.‘. Zu hören sind außerdem folkloristische Akkordeon-Musik des Norwegers Frode Haltli sowie zahlreiche beklemmende Stimm-Performance-Miniaturen der norwegischen Voice-Performerin Maja Ratkje, die im Laufe des Hörspiels immer wieder eingestreut werden.

Neid ist eine Reflexion übers Schreiben sowie eine Reflexion über (tages-)aktuelle²⁹ und abgründige Geschichten, die vor allem die österreichische Gesellschaft betreffen, die aber zum Teil auch international großes Aufsehen erregt haben. Darüber hinaus durchziehen den originären Text autobiografische Spuren der Autorin.³⁰ Scheinbar Privates wird hier öffentlich zugänglich gemacht, der Ausgangstext von Elfriede Jelinek trägt somit nicht umsonst den Untertitel ‚Privatroman‘. Es artikuliert sich darin der ‚Kampf‘ der Autorinnenfigur namens ‚E. J.‘ mit dem Schreiben überhaupt, mit ihren Figuren, mit den im Schreibprozess jeweils verhandelten Motiven etc. Die von Sophie Rois gesprochene Autorinnenfigur ist in einem dauerhaften Redeschwall als Ich-Erzählerin präsent und agiert in einem nicht enden wollenden Selbstgespräch. Explizit autobiografisch ist der Text dann, wenn die Autorinnenfigur ‚E. J.‘ – jenseits ihrer zumeist ironischen und sarkastischen

28 Vgl. K. Bruckmaier/H. Kapfer: „Jelineks ‚Neid‘ als Hörspiel“.

29 „(Tages-)aktuell“ meint diesbezüglich selbstverständlich den Zeitraum der sukzessiven Publikation des Textes als Blog zwischen 2007 und 2008.

30 Zu den Verflechtungen von Zeitgeschichte, implizit oder explizit gelegten autobiografischen Spuren, den (sich im Gesamtœuvre der Autorin wiederholenden) narrativen Strukturen, den (wiederkehrenden) Motiven, Figuren siehe u.a. die in Fußnote 5 erwähnte Literatur, die sich ausführlich damit auseinandersetzt.

Bemerkungen zum aktuellen Zeitgeschehen in Österreich – etwa über die von ihr sogenannte „Privat-Deportation“ ihres Vaters in eine Nervenheilanstalt spricht: Jelinek formuliert darin überdeutlich ein persönliches Schuldeingeständnis und eröffnet dem Rezipienten so anscheinend ihr eigenes schlechtes Gewissen.

Die vermeintliche Protagonistin des Romans, den die Autorinnenfigur verfasst, ist Brigitte K., eine Geigenlehrerin aus Eisenerz in der Steiermark, die sich, nachdem ihr Mann sie wegen einer jüngeren Frau verlassen hat, mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurückzieht. Brigitte K. geht mit einem minderjährigen Geigenschüler aus der Nachbarschaft eine sexuelle Beziehung ein, tötet am Ende dessen gleichaltrige Freundin und verscharrt diese auf brutale Weise.

Zu den immer wiederkehrenden Motiven, über die die Erzählerin in ihrem Selbstgespräch und dem schier niemals enden wollenden Redefluss sinniert, zählen reale Kriminalfälle wie der Fall aus dem Jahr 2007 eines 19-jährigen deutschen ‚Kannibalen‘ in einer Obdachlosenunterkunft in der Wiener Reichsapfelgasse.³¹ Oder wie das medial großes Aufsehen erregende Schicksal von Natascha Kampusch, die sich 2006 als 18-Jährige, nach acht Jahren, aus dem Verlies ihres Entführers und Peinigers Priklopil befreien konnte.³² Darüber hinaus wird der sogenannte Todesmarsch am Präbichl in der Steiermark, dem tausende ungarische Juden kurz vor Ende des 2. Weltkriegs zum Opfer fielen, thematisiert, und der ganz in der Nähe der ehemals prosperierenden Industriestadt Eisenerz in der Steiermark stattfand. Bei jener Stadt, in der die Protagonistin Brigitte K. lebt und als Geigenlehrerin an einer Musikschule arbeitet, handelt es sich um eine von der Autorin sogenannte „shrinking city“. Diese sei nach dem Niedergang des Erztagebaus im Begriff, sich auf unbeschwerten Fremdenverkehr umzustellen und versuche, Freizeitmöglichkeiten gerade auch an solchen Orten zu etablieren, an denen unter anderem jener erwähnte grausame Todesmarsch am Präbichl stattgefunden hatte.

Bei *Neid* handelt es sich somit keineswegs um einen Hörtext, der etwa wie ein nebenbei laufender Radiosender oder zum Einschlafen (so ja ein häufig genannter

31 Siehe hierzu z.B. den Artikel „Mord im Obdachlosenmilieu“, in: Der Standard, vom 29. August 2007, unter <http://derstandard.at/3012049/Mord-im-Obdachlosenmilieu> vom 17.11.2015; oder „Mutmaßlicher Kannibale schweigt – Mutter erzählt“, in: Kronen-Zeitung, vom 12. September 2007, unter http://www.krone.at/Nachrichten/Mutmasslicher_Kannibale_schweigt_-_Mutter_erzaehlt-Bestialische_Tat-Story-76961 vom 17.11.2015.

32 Siehe hierzu exemplarisch: Olt, Reinhard: „Geglückte Flucht nach acht Jahren Kellerverlies“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 25.08.2006, S. 7, unter http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/natascha-kampusch-lebt-geglueckte-flucht-nach-acht-jahren-kellerverlies-1357168.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 vom 17.11.2015; sowie ein Dossier zum Fall Natascha Kampusch bei der Süddeutschen Zeitung, unter http://www.sueddeutsche.de/thema/Natascha_Kampusch vom 17.11.2015.

Gebrauchskontext für Hörbücher) konsumiert werden kann. Nicht zuletzt aufgrund seiner darin verhandelten (zum Teil tagesaktuellen) Themenkomplexe, die vielfach ineinander geschachtelt und komplex miteinander verquickt sind, stellt *Neid* durchaus eine große Herausforderung für seine Hörerinnen und Hörer dar. Aber auch durch die darin erklingenden Stimmen selbst. Die menschliche Stimme verfügt über eine ganz zentrale Eigenschaft: Indem sie erklingt, ver-klingt sie auch zugleich. Wir, die wir die Stimme rezipieren, nehmen sie als eine körperliche Spur der/des Sprechenden wahr. Darüber spielt sie ihren besonderen Reiz aus, darüber affiziert sie den Hörenden immer schon, ob nun in angenehmer oder in abschreckender, in anziehender oder in abstoßender Weise. Wir werden auf bestimmte Stimmen besonders aufmerksam, können uns gewissermaßen ihrem Er-Klingen, ihrem Sound nicht entziehen: Sie gehen den Hörenden konkret an, involvieren ihn.³³ Über solch eine Stimme, der man sich nicht entziehen kann, verfügt auch die Schauspielerin Sophie Rois. Und das liegt nicht nur am spezifischen Klang, am Timbre, an der Intonation und ihrem sprachlichen Akzent, ihrer österreichischen Sprachfärbung. So beschreibt beispielsweise Jenny Schrödl in ihrer Studie zur Stimme im postdramatischen Theater die Klangfarbe jener sehr speziellen Stimme zum einen als „rau und die Tonlage [als] relativ tief, was [...] zumeist als angenehm empfunden wird“. Zum anderen erscheine Sophie Rois’ Stimme als „brüchig, heiser oder schrill, was wiederum eher als unangenehm empfunden wird“. Denn sie tendiere zudem, so Schrödl weiter, „zum Kippen von einem eher männlich konnotierten ins weiblich konnotierte Register [...]“. Diese vermeintlich

33 Vgl. zum Themenkomplex ‚Stimme‘ die zahlreichen Publikationen, die seit den 2000er-Jahren im Rahmen der philosophischen sowie medien-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung entstanden sind. Siehe hierzu exemplarisch: Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001; Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.), *Zwischen Rausch und Offenbarung: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002; Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln 2003; Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004; Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004; Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.), *Stimme*, Frankfurt a.M. 2006; Dolar, Mladen: *His Master’s Voice*, Frankfurt a.M. 2007; Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2008; Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012; Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur* (s. Fußnote 25).

gegensätzlichen Anmutungen des Stimmklangs können beim Hörenden ein Wechselbad der Eindrücke hinterlassen und ambivalente Empfindungen hervorrufen.⁴⁴

Somit scheint sich jene Stimme besonders auch für das Einsprechen Jelinek'scher Texte zu eignen. Doch tritt diese Stimme in *Neid* darüber hinaus in ein komplexes Verhältnis mit Jelineks Text sowie der technischen Realisierung durch Karl Bruckmaier. Es zeigt sich, dass es nicht nur darum geht, dass die SchauspielerInn vermittels ihrer Stimme den Text der Autorin vorträgt, und dass wir entsprechend als Hörende die Sprecherin als akustisches Medium wahrnehmen. Rois' Stimme fungiert gewissermaßen als ein ‚Sprachrohr‘ und lässt das Echo der literarischen Stimmen aus Jelineks wortgewaltigem Text eindrücklich und eindringlich erklingen. Es zeigt sich im Verlauf des Hörspielmonologs, dass es sich nicht um die *eine* Stimme handelt, sondern um die akustische Konkretisierung ganz unterschiedlicher Stimmen: um Spuren der literarischen Stimme/n Elfriede Jelineks, um Spuren der konkret erklingenden Stimme der SchauspielerInn Sophie Rois, die unterschiedlichen Einfärbungen, Klangnuancen, das (Über-)Prononcieren der Sprache. Rois spricht zwar mit nur einer Stimme, *ihrer* Stimme. Doch erzählt diese Stimme in den unterschiedlich dargebrachten Sprechhaltungen mehr als nur die *eine* Geschichte; es sind unendlich viele Geschichten, die ihren Widerhall beim Hörenden, in dessen Assoziationen, Gedanken, Erinnerungen, Irritationen etc. finden.

Hinzu kommt die ihrerseits vielstimmige Mikrophonierung und räumliche Inszenierung der radiophonen Stimme: eine weitere Markierung einer Polyphonie, die in der Sprache Jelineks sowie im Stimm-Klang von Sophie Rois nur ihren Ursprung hat. Letztere besetzen die sprachliche und stimm-körperliche Ebene der wie zuvor diskutiert nach Ludwig Jäger so zu bezeichnenden ‚audioliteralen‘ Auf-führung. Die medien-technische Seite wirkt mittels der Regie entscheidend mit und eröffnet darüber ein Spiel vor allem mit der Präsenz und mit der Räumlichkeit: Mal klingt die Stimme von Sophie Rois ganz nah, mal leise, mal intim, mal distanziert, mal gelangweilt, mal aufbrausend. Was die besondere Art der Räumlichkeit angeht, so ist ihre Stimme auf mindestens drei Stereopositionen (zentral – vorn, zentral – weiter hinten sowie zentral – rechts) verteilt, mal vor dem Hintergrund mit einem fast schon diskreten, atmosphärisch unterlegten Straßenrauschen, mal wiederum gänzlich unräumlich. Hierüber zeigt sich, wie sehr die Hörfassung durchkomponiert und überarbeitet ist, da jene Stereopositionen fast ständig hin- und herwechseln. (Und es zeigt sich darin letztlich auch, wie abhängig die Aufführungen solcher Inszenierungen von gewissen audiophonen Standards sind: Hört man *Neid* nicht über Kopfhörer oder eine entsprechend ausgestattete Lautsprecher-Anlage, so bleiben solche Feinheiten oftmals unbemerkt.)

Der/dem Hörenden eröffnen sich also zu gleichen Teilen das Wort, die Stimme ebenso wie das technische Medium, welches sich als weitere Spur in die Wahrnehmung des Hörers/der Hörerin einschreibt. Jenes technische Medium drängt sich dem Hörenden genauso auf wie der Text Jelineks und die stimmliche Erscheinung, der Stimm-Körper der Sprecherin Sophie Rois. Elfriede Jelinek spricht – in ihren kurzen, jeweils einen akustischen Schlagschatten werfenden Interventionen, die der Stereoposition zentral – links zugeordnet sind –, mit einer gewissen ‚Nachlässigkeit‘, einer gewissermaßen ‚nachlässigen‘ und ironischen Distanz zu ihrem eigenen Text – ohne jedoch dabei überheblich oder gar arrogant zu wirken. Sophie Rois spricht betont, überbetont, engagiert, wobei das vermeintliche Engagement in der Stimme quasi ‚postdramatisch‘ gewendet wird und in der Erzeugung von Bedeutsamkeit sich fast im Sande verläuft, da sich der Redefluss einer möglichen Psychologisierung der Figur/en qua Stimme immer wieder entzieht. Und dies geschieht sowohl auf Hör-textueller Ebene, indem sich die Autorinnen-Figur ‚E. J.‘ immer wieder in den Vordergrund drängt beziehungsweise ständig präsent ist, als auch auf medientechnischer Ebene, wenn beispielsweise die Sätze in einer Episode unvermittelt abbrechen, pausieren und in einem Satz die unterschiedlichen Stereopositionen der Stimme von Sophie Rois – für den Rezipienten fast schon willkürlich – sich stets abwechseln. Oder in den Fällen, in denen eine Folge mitten im Satz abrupt endet, um im darauffolgenden Teil – nach dem konventionalisierten Vorspann des Bayerischen Rundfunks und der einleitenden Akkordeon-Musik – an genau jener Stelle und unvermittelt ihre Fortsetzung zu finden. Der Hörer wird also ständig auch mit den Spuren der technischen Realisierung konfrontiert sowie mit der auf der inhaltlichen Ebene sich stets einschaltenden Autorinnenfigur. Diese Irritationsmomente werden zudem noch dadurch verstärkt, dass die (*reale*) Autorin selbst stimm-körperlich interveniert – sie in einer Art akustischer Spiegelung, einige Gedanken, Phrasen und Satzfragmente noch einmal aufklingen lässt –, sie in den Redefluss von Sophie Rois einbricht und diesen unterbricht. Diese ‚Echos‘ oder ‚Spiegelungen‘ klingen meist wie nüchtern distanziert vorgetragene Kommentare oder Wiederholungen und besitzen eine vollständig andere Klang-räumlichkeit – neben den individuellen stimm-klanglichen Eigenschaften, die die beiden Sprecherinnen sowieso voneinander unterscheiden.

Ist das audioliterale Schreiben schon im Ursprungs-Text, nach Ludwig Jäger im sogenannten ‚Präskript‘, darüber markiert, da es sich – wie Jelinek es selbst formuliert – um einen zu sprechenden Text handele, so wird dies im Hörstück darüber hinaus genau an jenen kurzen Einsprengseln ganz prägnant dargestellt. Denn die kurzen Interventionen Jelineks im Fluss des Hörspielmonologs sind auf der Geräuschebene markiert als Diktaphon-Aufzeichnungen, die – ebenso im Sinne Jägers – ein audioliterales Schreiben par excellence zeigen: Die Stimme, die etwas in das Diktaphon einspricht und aufzeichnet, weist sogar auf den möglichen – vor-

zeitigen – Produktionsprozess des Ausgangstextes hin, nämlich auf das Schreiben des Romans – oder zumindest von Teilen dessen – mit Hilfe der Stimme und eines Diktaphons.

Ob es sich nun um ein Hörspiel, ein Hörbuch, einen Hörspielmonolog, oder schlichtweg um die audio- bzw. radiophone Realisierung eines zuvor schriftlich fixierten literarischen Texts handelt, möchte ich abschließend nicht beurteilen, denn zu stark ist schließlich der eingebürgerte und im allgemeinen Sprachgebrauch geläufige und weite Begriff ‚Hörbuch‘, der quasi alles, was gewissermaßen mit Sprache und einer aufgezeichneten Stimme zu tun hat, darunter subsumiert. Dennoch gilt – und damit möchte ich schließen –, dass es weder ein Hörbuch (im engeren Sinne) noch eine Lesung gibt ohne ein *Spiel (mit) der Stimme* sowie ihrer mal mehr, mal weniger komplexen *technischen Realisierung* und Einbettung in ein, mal mehr, mal weniger *geräuschvolles* oder *musikalisches Ensemble*.